

# El grabado en el “paisaje de las comunicaciones”

## Intercambios y préstamos entre la obra gráfica y los medios de comunicación en los primeros ´70

Fernando DAVIS

Eje temático: Historia del arte

### Introducción

“Y para terminar, sería infiel a mí mismo si no agregara que si bien estos grabadores ya desbordan el campo de la estampa, aunque lo respetan, la faena será más fecunda cuando lo abandonen, insertando sus obras –vaya a saber cómo van a ser- en los nuevos campos que crean los medios masivos de comunicación. Pues al nutrirse ellos en fuentes vivas florecerá este viejo arte de grabar como en las épocas de su mayor gloria”.<sup>[1]</sup>

En estos términos, Jorge Romero Brest presentaba en 1971 la Colección Benson & Hedges del Grabado Latinoamericano en la Galería Bonino de Buenos Aires.<sup>[2]</sup> Situadas entre la expectativa y el pronóstico, las palabras que el crítico escribía en su introducción a la muestra, gravitaban en torno a la pregunta sobre el destino del grabado, interrogante que atravesó algunos de los debates de circulación en el campo artístico de los primeros ´70.

Hacia fines de los años ´50, el grabado argentino asistía a una visible renovación de sus prácticas y estrategias de circulación. Inscriptos en las políticas del entusiasmo desarrollista, sucesivos programas y emprendimientos impulsan, a lo largo del período, la ampliación de los tradicionales espacios de legitimación de la obra gráfica, la revisión de sus estrategias de difusión y su reconocimiento y proyección internacional. Contemporáneamente, el grabado redefine sus prácticas, renueva poéticas y planteos iconográficos. De cara a las propuestas de la vanguardia experimental, el llamado “nuevo grabado” asume para la disciplina el desafío de su actualización y puesta al día.<sup>[3]</sup> En el implícito desafío por reconducir al grabado a sus fundamentos “populares”, gradualmente identificado como un auténtico “arte para todos”,<sup>[4]</sup> el período asiste a una

creciente visibilidad de la obra impresa, una verdadera “explosión demográfica”<sup>[5]</sup> que, hacia mediados de los 60, era leída en términos de una “resurrección de la estampa”.<sup>[6]</sup>

La investigadora Silvia Dolinko entiende este proceso en el marco de la “creciente sociedad de consumo”, contexto en el que “el activo campo cultural local (...), replantea sus estrategias de difusión, ampliando la oferta cultural y extendiendo las formas de acceso a ciertos bienes simbólicos para las nuevas ‘masas de clase media’”.<sup>[7]</sup> En el dominio específico de nuestro objeto de estudio, en 1968 la prensa local señalaba que “uno de los aspectos que se manifiestan con mayor frecuencia en gran parte de los artistas de hoy es la necesidad –tal vez nunca como hoy tan imperiosa y tan consciente– de lograr que el circuito de comunicación que propone la obra se establezca y se complete en el plano más amplio posible”.<sup>[8]</sup> En la interpretación que se proponía desde el artículo, el grabado era leído, en su condición multiejemplar, como un medio privilegiado en la potenciación del tradicional público de arte: “Desde sus orígenes como tal el grabado estuvo orientado hacia la necesidad de multiplicar las posibilidades de producción de imágenes, y esa característica fundamental, sumada a los aspectos actuales de la relación del artista con el medio social, podrían explicar –aunque parcialmente– la expansión y la transformación que el grabado experimenta hoy”.<sup>[9]</sup>

La investigadora Marcela Gené se ha referido al “notable resurgimiento del interés por el grabado” en los años 1970-1973, en contraste con una recuperación de la pintura en sus formatos tradicionales: “El panorama artístico se presentaba de manera bastante caótico, en un proceso de liquidación y cuestionamiento de la agitada década del ’60, que culmina además con el cierre definitivo del Instituto Di Tella. A grandes rasgos a una etapa marcadamente experimental –como los ’60– sigue otra que muestra un retorno a la pintura, como experiencia individual, en los ’70. Esta recuperación del oficio, del cuadro como soporte, coincide con un creciente auge del grabado”.<sup>[10]</sup> Esta destacada presencia de la obra gráfica se entiende asimismo en el marco de la creciente expansión de los medios: el grabado “resurge (...) como respuesta a los requerimientos estéticos de una sociedad de masas, en un momento en que cobran notable vigencia las teorías relativas a los medios de comunicación masivos. Es más, parece que se viviera una especie de ‘euforia de las comunicaciones’ (...) La obra múltiple está más en concordia con la época”.<sup>[11]</sup>

En esos años, las teorías informacionales y comunicacionales –en particular las de autores como Umberto Eco, Roland Barthes o Marshall McLuhan–, tenían una importante circulación en el campo cultural argentino.<sup>[12]</sup> En el ámbito local, Oscar Masotta abordó el estudio y divulgación de

producciones estéticas vinculadas a la cultura de masas, como el arte pop, los happenings, el arte de los medios y la historieta.[13] Las consideraciones acerca de los potenciales efectos de los medios de comunicación, en relación con la ampliación de la percepción, formación y manipulación del gusto y la opinión, producción artificial de necesidades y desrealización de los hechos; impactan en la vanguardia plástica, afectando soportes, tecnologías, circuitos y concepciones icónicas. Por otro lado, si “una de las metas de la vanguardia de los sesenta fue conectarse de una manera más directa con la vida, es decir con las experiencias cotidianas, los medios de comunicación fueron vistos como propicio material para lograrlo, dada su naturaleza social. Ellos condujeron a la reflexión artística sobre la comunicación, y sus implicancias sociales en la conformación de nuevos aspectos de la cultura urbana, signada por la industria cultural”. [14]

La reiterada voluntad “popular” del grabado, remarcada en declaraciones de los artistas, catálogos de exposiciones y notas de divulgación en diversas publicaciones locales, se reescribe en el nuevo horizonte que configuran los medios masivos de comunicación. En el análisis de los cruces e intercambios que el grabado y los medios ensayaron en el período, puede proponerse una primera tipología. En primer lugar, se observa, en la obra impresa de algunos artistas, la apropiación y manipulación de la iconografía de la cultura de masas, la publicidad y la sensibilidad pop, a través de técnicas como la serigrafía, el fotograbado y la litografía, que posibilitaron la trasposición fotográfica de las imágenes de los media a la matriz de impresión. En esta línea, las litografías que Antonio Seguí presenta en 1968 en la Galería Galatea acuden al collage de clisés fotográficos y a la apropiación ecléctica de las imágenes mediáticas, para proyectar una mirada crítica sobre el consumo y las necesidades creadas por los medios.[15] También Mabel Rubli, en sus aguafuertes-collage de la Serie de nuestro tiempo, de 1967, acude a la incorporación, en clave crítica, de titulares y fotografías extraídos de medios periodísticos. En otras propuestas, el concepto de edición, propio del grabado, se extiende a la producción en serie de múltiples. En tercer lugar, un conjunto de obras –no desarrolladas en este trabajo– inscriptas en un conceptualismo de matriz “ideológica” –condición que la crítica interpretó como propia de las prácticas conceptuales latinoamericanas, en contraste con las europeas y estadounidenses, centradas en las poéticas tautológicas y autorreferenciales–, investigaron las condiciones de posibilidad del discurso de los medios, desde la manipulación crítica de las propias imágenes y representaciones mediáticas y utilizando recursos gráficos como afiches, panfletos, fotografías de prensa, titulares y portadas de diarios y croquis; al tiempo que técnicas de impresión como la

fotocopia, la heliografía y el offset, ajenas a la aspiración artesanal de los procedimientos tradicionales del grabado.<sup>[16]</sup>

En las páginas que siguen proponemos la revisión y análisis de los discursos que, durante los primeros años de la década del '70, tramaron y sostuvieron tales intercambios. En el desarrollo del trabajo consideramos la trayectoria de Arte Gráfico Grupo Buenos Aires y Grabas, agrupaciones que, con prácticas contemporáneas y diferenciadas, propusieron una circulación ampliada de la obra gráfica, en diálogo con las nuevas condiciones de producción y consumo que configuraban los medios de comunicación.

### **En los márgenes del arte y la vida**

A comienzos de los años '70, en el marco de una destacada presencia de la obra gráfica, la prensa se refiere al fenómeno del “boom’ del grabado”, al que se define como un “arte para la sociedad de masas”: “Para los habitués de las galerías de arte que pueblan Buenos Aires, la apertura de esta temporada plástica ha significado una curiosa explosión demográfica: la de los grabados. Muchas galerías, tradicionalmente dedicadas a la exposición y venta de pinturas –y otros floreos económicos–, hoy centran sus esfuerzos en la organización de muestras en base a un material que, si bien tiene menores pretensiones de exclusividad, ostenta análogos atributos estéticos (...) Todas las opiniones coincidieron, todas las esperanzas también. El boom no solo continuará sino que aumentará en la medida que más gente se dé cuenta que puede acceder al talento y a la creación original por poco dinero. En la medida que los artistas adviertan el proceso, y en la medida que el arte sea arte y, por lo tanto, para todos”.<sup>[17]</sup>

También Hugo Monzón coincidía en el “auge actual del grabado”, puesto de manifiesto, “en el balance de los salones, exposiciones y bienales que se realizan anualmente. También en la crecida cantidad de grabadores y sociedades que los nuclean y en la existencia de un activo mercado internacional”.<sup>[18]</sup> Más adelante proponía una interpretación para esta “extraordinaria vigencia” del grabado: “La razón del actual encumbramiento del grabado –según algunos artistas–, reside en el carácter seriado de la obra. La multiplicidad del sistema permite un bajo precio y la masiva difusión del material (...) Hoy, cuando se cuestiona en la obra de arte su carácter de objeto único, su alto precio y la función restringida que cumple en la sociedad contemporánea, la obra serial se destaca en el plano artístico con extraordinaria vigencia”.<sup>[19]</sup>

Los artistas del Grupo Grabas –Sergio Camporeale, Delia Cugat, Pablo Obelar y Daniel Zelaya–, interpretaron esta “persistencia y desarrollo del grabado” en relación “con el agotamiento de los restantes lenguajes artísticos”.<sup>[20]</sup> En el manifiesto del grupo, Carlos Claiman escribe: “La fractura, en el nivel del lenguaje, que sufren la pintura y la escultura, cuya revitalización es posible pero difícil, no se advertiría en el grabado debido precisamente a que éste, como la fotografía, tiene vigencia análoga en otros niveles de la estructura de comunicación”.<sup>[21]</sup>

En 1971, Art Gallery International reunió a 42 artistas en la muestra Grabado. Arte para todos. La exposición incluyó, en una saturada agenda, demostraciones prácticas de las técnicas de grabado, charlas a cargo de los artistas y proyección de material audiovisual cedido por el Fondo Nacional de las Artes. En el catálogo-afiche de la exhibición se hacía referencia a la “necesidad de crear una conciencia grabadora en el público argentino, a través de una justa valoración de la estampa como obra original”, y más adelante se agregaba: “El grabado es, esencialmente, un arte para todos, porque es el testimonio de uno, el creador, que se proyecta sobre muchos, sin renunciar por ello a su condición de obra original. La más antigua manifestación del arte es en estos momentos el exponente más cabal de la comunicación masiva, del ‘múltiple’, que sirve a las urgencias culturales de la sociedad actual”.<sup>[22]</sup>

En contraste con el entusiasta despliegue de actividades de la muestra, un cronista de Primera Plana expresaba entonces su descrédito ante el potencial éxito de empresas como las impulsadas por la galería: “Es que la creación no transita ya por las galerías, ni por los organismos u oficinas de cultura, ni por los centros de arte. Se ha desplazado hacia un punto vital, conocido, poco inubicable. Llamémoslo, provisionalmente: vida”.<sup>[23]</sup> El artículo reeditaba, así, un tópico recurrente en los debates de la época: la relación entre arte y praxis vital, temática que, largamente teorizada por artistas y críticos en el escenario de los ´60, asumía, en el convulsionado horizonte sociopolítico de los 70, nuevas definiciones y relecturas. Las limitaciones que el cronista del semanario señalaba a propósito de iniciativas como la de Art Gallery, reclamaban, según sus palabras, la “conquista de los medios de comunicación, el ataque frontal a la estructura comercializadora de los bienes engendrados por los creadores, la absoluta primacía del bien común, sobre las gratificaciones individuales”.<sup>[24]</sup> Las intervenciones en la vía pública y otros espacios alternativos, se presentaban, en el debate de estos años, como una solución parcial a tales exigencias. En el mismo sentido, la “conquista” a la que desafiaba el cronista, podía leerse, en

el marco de su crítica a la exposición, como una implícita referencia a los medios de comunicación, capaces de potenciar las aspiraciones del grabado como arte masivo.

Si la búsqueda de un nuevo público de arte había formado parte del marco programático de las vanguardias sesentistas, en la primera mitad de los '70, esta implicancia y participación del espectador es interpretada, más que en términos de una ampliación de las audiencias, “como una acción sobre la realidad en búsqueda de un arte popular”.<sup>[25]</sup> Escribe la investigadora María de los Ángeles de Rueda: “La utopía de los movimientos modernos y vanguardistas de integrar el arte con la vida cobra un significado nuevo apoyado en los años que siguen a las experiencias de los '60. La investigación científica, los acercamientos a la sociología, la vía antropológica, lúdica, participativa, los rituales urbanos, la concepción efímera, abierta, marginal, y las posturas éticas y ecológicas de lo artístico, habilitan los discursos utópicos y las formas que asume la utopía y el arte en esos años, por medio de circuitos y escenarios marginales, cotidianos”.<sup>[26]</sup>

El impulso a la movilización colectiva, la voluntad de ocupar nuevos espacios de participación, la densidad de los discursos acerca del compromiso de artistas e intelectuales y la dimensión crítica presente en buena parte de la producción plástica, tensan y espesan los debates de la época en torno a una praxis artística inserta en el trabajo social, potencialmente superadora de la tradicional escisión entre arte y vida cotidiana. Espacio atravesado por ocupaciones, resistencias y representaciones utópicas, la calle se presenta como el escenario en el que se traman y movilizan estas polémicas.<sup>[27]</sup>

### **El taller en la calle**

En noviembre de 1970, Arte Gráfico Grupo Buenos Aires salió al encuentro del nuevo público, a través de un programa de demostraciones didácticas de las técnicas del grabado, llevado a cabo en la plaza Fray Mocho, en el marco de la Semana de Buenos Aires y con el auspicio del Museo Municipal de Bellas Artes “Eduardo Sívori”. Fundada por los artistas Horacio Beccaría, César Ariel Fioravanti, Julio Muñeza, Marcos Paley, Juan Carlos Romero y Ricardo Tau, y abierta a la constante incorporación de nuevos miembros, la agrupación propuso extender la tradicional circulación social de la obra gráfica, asumiendo las consignas de un arte “popular” que parecía encontrar, en la condición múltiple de la obra impresa, su posibilidad de desarrollo: “La intención es que se conozca el grabado, se difunda y pueda ser adquirido a precios muy bajos (...) El grabado es la única posibilidad que tiene el público de ser poseedor de una obra original a un precio accesible a

todos. Arte Gráfico Grupo Buenos Aires hace estas demostraciones por el grabado y su difusión, para dialogar con el público”.<sup>[28]</sup> La acción en la plaza Fray Mocho proporcionó el esquema para las sucesivas demostraciones prácticas del grupo, llevadas a cabo en plazas y parques y otros espacios alternativos, como fábricas y centros barriales. Un pasacalle alzado sobre el transitorio taller armado para cada una de las intervenciones en la vía pública, anunciaba: “¿Qué es un grabado? ¿Cuáles son sus técnicas? Demostraciones y venta de grabados a precios populares”. Las imágenes que AGGBA hizo públicas a través de sus demostraciones callejeras, no respondieron a un marco programático o búsqueda iconográfica precisos; por el contrario, la agrupación integró un heterogéneo repertorio de propuestas, coincidentes con los planteos de cada integrante. Los afiches impresos con motivo de la acción en la Semana de Buenos Aires, reunían desde imágenes próximas a la neofiguración, hasta la repetición de tramas geométricas, cercanas al op-art, y otros planteos abstractos.

La participación del grupo en Exposhow, evento realizado entre los meses de diciembre de 1970 y enero de 1971 en el Predio Ferial de Palermo y promocionado como “Primera Exposición Internacional del Espectáculo”, fue otro de los espacios en los que AGGBA acercó su producción a un público masivo.<sup>[29]</sup> Con la consigna “Llévese una obra ‘original’. Compre un grabado”, escrita en las paredes del stand, la impresión de estampas –que el grupo proponía vender a “precios populares”– era acompañada de charlas didácticas y eventuales conciertos de la Porteña Jazz Band y acciones en las que Paley transfería al cuerpo de una modelo una imagen previamente impresa sobre papel. Romero refiere en estos términos la participación en la muestra: “era un show de cosas, de novedades, de actividades ligadas con el espectáculo, y ahí nos invitan y pusimos un stand grandísimo donde había dos prensas, imprimíamos ahí y exponíamos los grabados, éramos más de veinte. Arte Gráfico Grupo Buenos Aires la organiza, el catálogo era una especie de desplegable (...) me acuerdo que yo, que había expuesto en el Di Tella, le pido un prólogo a Romero Brest y él expone que nosotros estábamos en buena dirección, un interesante prólogo, estamos en la idea correcta, pero usábamos una metodología antigua, que era el grabado; él ya en ese momento estaba hablando del múltiple”.<sup>[30]</sup>

El catálogo de la exposición en el Predio Ferial, un póster propuesto para ser armado por el público, se presentaba como un ecléctico repertorio gráfico de imágenes de diversas filiación y procedencia, de la publicidad y los medios de comunicación, junto a la imagen multiplicada del logotipo del grupo y el nombre “Exposhow” en una tipografía que remitía al pop. Parecía acudir en

tal sentido a la potencial integración entre el grabado y los medios masivos, que Romero Brest auspiciaría meses después en la introducción de la muestra en Bonino.[31]

Esta problemática aparecía asimismo enunciada en el acta fundacional del grupo. Además de las demostraciones prácticas de grabado en la vía pública, acciones que ocuparon un lugar central en la actividad de la agrupación, sus miembros proponían el montaje de un taller “para usar específicamente en la creación y experimentación sobre toda forma de obra en la que participen de alguna manera elementos de reproducción” y la voluntad de establecer “contactos con la Industria de la Impresión para el mejor aprovechamiento de los esfuerzos”.[32] Tales iniciativas, aunque llevadas a cabo de manera parcial, dan cuenta sin embargo del visible interés por integrar el grabado y los nuevos medios provenientes de la industria gráfica, al tiempo que extender los tradicionales límites de la obra impresa. En esta línea de investigación puede situarse la doble muestra que, con el nombre de Grupo 7, los seis integrantes fundadores de AGGBA presentan junto a José Luis Macchione en la Galería H y el Museo de la Ciudad. La edición de un múltiple –un sobre troquelado con imágenes de cada uno de los artistas impresas en offset, en folios sueltos- se propone como catálogo de la exposición. En el prólogo, Horacio Safons acude a la discutida integración entre arte y praxis vital para referirse a la actividad del grupo, al tiempo que reedita tal problemática a la luz de los debates, de recurrencia en el período, sobre el “compromiso” del artista en el cambio social: “La amplitud que ha adquirido el concepto de arte, es tan vasta que, si por un lado extiende en prolíficas direcciones las posibilidades del artista, por otro, obliga al crítico a un replanteo de su metodología, a una vuelta de tuerca de su análisis visual, de manera tal que la obra, por lo menos en esta etapa de reubicación, tiende a confundirse en el contexto en que surge, lo que no significa falta de especificidad de ella misma sino, más bien, recuperación de su perdida naturaleza social (...) Lo positivo resulta en que esta situación, va gestando conciencia en el medio plástico y la concentración de esfuerzos tiende cada vez menos a desarrollarse a la cola de los méritos artísticos decretados por el sistema y más sobre la voluntad de generar un cambio (...) Romero, Muñeza, Fioravanti, Beccaría, Paley, Macchione y Tau han dejado atrás las románticas bobadas sobre la pureza del arte y del artista. En un mundo en el que el más fuerte pisa la cabeza del más débil (o se la corta), la pureza está adjetivada, es, lisa y llanamente, complicidad.

En la situación actual, la primera condición para asumirse como artista es no ser cómplice del sistema. Espero que este grupo de grabadores sea lo suficientemente impuro como para saber ganar la batalla”.[33]



### **En el “paisaje de las comunicaciones”**

Para los artistas de Grabas, el paisaje urbano, como espacio atravesado por multiplicidad de registros visuales y auditivos, “los afiches uno al lado del otro, los mensajes repetidos en las tandas publicitarias en la televisión, la aparición y desaparición de las imágenes de los carteles luminosos, la serialización de los objetos que consumimos”, configura el nuevo escenario en que se inscribe el grabado contemporáneo[34]. La obra seriada forma parte de la estructura tramada, saturada de imágenes, de este complejo “paisaje de las comunicaciones”, en el que se entrecruzan múltiples discursos visuales y auditivos, moldeando la sensibilidad contemporánea. La simultaneidad de las imágenes propiciada por los medios masivos, la reiteración de los mensajes, confieren densidad a esta trama: “El desarrollo constante de los sistemas de fotoduplicación y de impresión, tanto comercial como periodística ha tenido, sobre todo en nuestro medio, una incidencia fundamental en la transformación de lo que podríamos llamar ‘el paisaje de las comunicaciones’; esa atmósfera en la cual se entrecruza toda clase de circuitos visuales y auditivos manifiestos (afiches, diarios, voces, ruidos) o latentes (radio, televisión), formando una compacta trama tridimensional. En este contexto consideramos la presencia del artista grabador, sumergido en esta realidad de la cual toma, no sólo aquello que luego reelaborará y verterá en imágenes, sino también la forma de hacerlo y hasta la técnica empleada”. [35]

Grabas presenta su primera exposición como grupo en 1971, en la Galería Carmen Waugh de Santiago de Chile, año en que también participa en la celebrada Grabado. Arte para Todos, organizada por Art Gallery International.[36] En 1974, el crítico Carlos Uribe, con motivo de una muestra de Grabas en Medellín, reitera ciertos tópicos recurrentes en el período acerca de la vigencia de la obra gráfica, e inscribe la propia constitución del grupo en el horizonte crítico que experimentan las artes hacia fines de los '60: “Los integrantes del grupo Grabas (...) se vieron envueltos en el torbellino que suscitó el cuestionamiento del arte, en su país y en todo el mundo. Se hablaba entonces de la decadencia, de la pérdida de los valores tradicionales, de la falta de sentido del arte individual.

Todo esto se dio al tiempo de un resurgimiento del grabado. En tanto que esta técnica conservaba cierto carácter artesanal en medio de un mundo industrializado y que a la vez permitía la desmitificación del arte individual, de la ‘copia única’, del ejemplar reservado. El grabado surgió en todo occidente en la medida en que el arte, o mejor la estética relativa al quehacer del pintor y del artista plástico en general, se replanteaba el problema de lo popular, del arte a nivel de masas,

del pueblo”[37]. La obra seriada, “herramienta para la producción repetitiva de la imagen”, se presenta, en tal sentido, como el “medio más idóneo con que cuenta el artista de nuestros días para detectar y reflejar ese paisaje de las comunicaciones”, según lo expresaba Cugat en una entrevista.[38]

En las imágenes de Grabas, el hombre aparece despersonalizado, anónimo, catalogado, sistematizado, vuelto mecanismo. La referencia al paisaje urbano, los medios masivos y la maquinización y producción en serie, traman una iconografía en la que la imagen del hombre, ausente en los paisajes mecánicos y compartimentados de Camporeale, a un tiempo seductores y asfixiantes, en los que recortes de cielo se oponen a la dura estructura del cemento, o estandarizado en los perfiles anónimos y multiplicados de las series Propuestas para un identi-kit y Fichado y catalogado, de Daniel Zelaya, ha perdido todo rasgo de individualización. En 1974, la crítica Marta Traba escribe un prólogo para la muestra de Grabas en la Galería del Club de Ejecutivos de Cali, Colombia. Las serigrafías expuestas por el grupo, observa la autora, “manejan recortes, fotografías, elementos decorativos, plano y perspectiva, línea y zona cromática; para manipular este repertorio se emparentan con la información visual masiva de la sociedad altamente industrializada y se convierten en confesos e inteligentes acreedores de la valla publicitaria, el cartel, el afiche, la imagen seriada en todas sus formas consumibles”. [39] Por otro lado, Traba sitúa la producción de Grabas en el contexto de lo que interpreta como una “toma de palabra” de los grabadores y dibujantes latinoamericanos, ante la renombrada “muerte del arte”: “el grabado representa en este momento en América un acto definitorio y revolucionario respecto a la función esclarecedora que deben tener las artes continentales, para vehicular modos de ser, comportamientos e idiosincrasias que deben defenderse como nuevos modelos de sociedad (...) Cuando se habló en Buenos Aires de la muerte del arte, el más sepultado de todos los oficios extinguidos, en medio de ese show más bien melancólico, fue el grabado. Gruesa equivocación; América está llena de dibujantes y grabadores y son ellos hoy, realmente, quienes tienen la palabra”. [40]

El trato con Marta Traba amplió la red de contactos del grupo con diversos centros latinoamericanos, particularmente en Colombia y Venezuela. [41] También en 1974 Jorge Glusberg invita a los cuatro artistas a participar en la muestra Arte de Sistemas en América Latina. Organizada por el Centro de Arte y Comunicación de Buenos Aires en diciembre de ese año en el Institute of Contemporary Arts de Londres, la exposición fue presentada durante 1975 en distintas

ciudades europeas. También convocado por el CAYC, Grabas había participado en la exposición Gráficos Argentinos 74, presentada en la Bell Illinois de Chicago. Junto a las obras de Camporeale, Cugat, Obelar y Zelaya, la selección de Glusberg reunió propuestas cercanas a la figuración crítica, como las aguafuertes de Jorge Alvaro, a las que sumó las serigrafías de Jorge Demirjian, inscriptas en los planteos de la nueva figuración y las difundidas “coloraciones” de Nicolás García Urriburu, en fotografías también serigrafiadas.[42] La muestra, según mencionaba un medio norteamericano, “oscila entre la crítica social mordaz y el frío realismo gráfico”. [43]

La técnica de la serigrafía tuvo un lugar destacado en la producción impresa de Grabas. Ampliamente extendida en los años ´60 por Robert Rauschenberg y los pop norteamericanos, [44] la serigrafía, aunque conocida a nivel local en los ámbitos industrial y comercial, ocupó en el campo gráfico hasta fines de los ´60, un lugar periférico, al margen de las históricas técnicas de impresión. [45] En los ´70, sin embargo, alcanzó una notable y creciente circulación. Valorado como un medio que, situado a mitad de camino entre la “artesanía” del grabado y las nuevas tecnologías de la gráfica industrial, posibilitaba nuevas y diversas exploraciones técnicas e iconográficas –desde la repetición del “gesto” expresionista, a la trasposición de imágenes fotográficas-, y ampliamente difundida en talleres de enseñanza e impresión profesional y emprendimientos editoriales, la serigrafía preparaba su ingreso institucional. [46]

En la escena latinoamericana, la Segunda Bienal de San Juan del Grabado Latinoamericano –en la que participaron los integrantes de Grabas–, llevada a cabo en 1972 en San Juan de Puerto Rico, con la organización del Instituto de Cultura Puertorriqueña, presentó entre sus exposiciones especiales la muestra El Cartel en Puerto Rico, ámbito en el que la serigrafía ocupaba un lugar central; episodio que, según la interpretación de Justo Pastor Mellado, “sanciona el ingreso de la serigrafía al Sistema de Arte”. [47] Tal sanción se sostiene y extiende en el circuito de bienales de estos años. En 1971, el Museo La Tertulia de Cali, Colombia, presenta la Primera Bienal Panamericana de Artes Gráficas, destinada a las disciplinas dibujo, grabado y diseño gráfico. [48] Un año después, el grupo participa en la IV Bienal Internacional del Afiche en Varsovia, Polonia y en 1974, en la I Bienal Internacional de Obra Gráfica y Arte Seriado, con sede en la ciudad de Segovia, España. En el catálogo del evento, escribe el director de la Bienal: “Una de las características fundamentales del arte de nuestro tiempo es la llamada seriación o multiplicación de la obra de arte. Ya se trate de obra gráfica, con sus viejas técnicas y nuevas modalidades, ya de esculturas múltiples u objetos seriados, estamos asistiendo a un fenómeno universal y progresivo,

que trasciende las fronteras tradicionales del mundo del arte, para llegar a niveles sociológicos y culturales mucho más amplios. Con la seriación o multiplicación controlada de una misma obra de arte, de lo que antes se entendía por obra singular, se multiplican también las posibilidades de difusión y, sobre todo, se produce una mayor accesión al mundo del arte por parte de sectores mucho más amplios de la sociedad. De la obra de arte singular, forzosamente relegada al goce y disfrute de unas minorías elitistas, llegamos al arte como verdadero instrumento de comunicación y de testimonio, como auténtica posibilidad de expresión a nivel colectivo.

Consecuencia lógica de este fenómeno es la renovación, a escala universal, de las llamadas artes de la estampación que han alcanzado una categoría de ‘artes mayores’, no conocida hasta nuestra época”.[\[49\]](#)

Ese año Grabas presenta en Art Gallery International y otros centros latinoamericanos, grabados y “objetos múltiples”, realizados en acrílico, metal y madera.[\[50\]](#) El concepto de edición, propio de la obra gráfica, se hace extensivo a la producción en serie de objetos. Sergio Camporeale recuerda en estos términos las exposiciones del grupo de entonces: “llegábamos con una imagen totalmente nueva (...) Con ediciones, con múltiples, con esculturas que eran objetos (...) abríamos todavía más a la multiplicidad siempre, de objetos, de grabados, de carpetas, de cajas. Habíamos hecho exposiciones del Grupo Grabas en cajas. La gente que compraba la caja se llevaba la exposición entera a su casa. Toda una serie de ideas que no tenían nada que ver con el grabado que hasta ese momento existía”.[\[51\]](#)

Sin duda, los integrantes de Grabas ven en la obra múltiple la posibilidad de una mayor circulación social de las imágenes.[\[52\]](#) La difusión de las serigrafías del grupo a través de la emblemática revista Crisis, en ediciones de 20.000 a 28.000 ejemplares, puede leerse en esta dirección.[\[53\]](#) Sin embargo, la propuesta utópica de hacer del grabado un “arte para todos” mostraba, hacia mediados de la década, sus limitaciones. En 1975, los artistas de Grabas señalaban en una entrevista que “exponer en una plaza o en una fábrica no modifica el contexto de la obra de arte (...) el arte se mueve entre un público de élite, del cual se escapa un tanto la obra gráfica por su reproducción en libros, carteles..., pero, de todos modos no es un arte masivo como el cine que llega a todo tipo de clases sociales”.[\[54\]](#) Una vez más se convocaba la reiterada filiación entre el grabado y otros formatos gráficos de circulación masiva, como el cartel. Pero en este caso, la referencia a los medios tomaba distancia de las entusiastas prédicas sobre las

aspiraciones populares del grabado y su potencial “democrático”, para exponer sus limitaciones en la apuesta por constituirse en un arte masivo.<sup>[55]</sup>

### Conclusiones

En los primeros ´70, inscripto en un proceso de visible activación institucional y renovados debates en relación a sus prácticas y estrategias de difusión, iniciados hacia fines de los ´50; el grabado propuso una circulación masiva de sus imágenes. La divulgación que alcanzaron las nuevas propuestas en los medios periodísticos, las ediciones “populares” de estampas y las acciones de difusión en la vía pública y otros espacios no convencionales, coincidían en la preocupación por extender la apreciación y consumo de la obra gráfica a un nuevo público, activo y participativo, que acompañaba esta renovación y fortalecimiento institucionales de la disciplina. Las consideraciones acerca de sus prácticas como medios y estrategias para la popularización del arte no se asumieron, sin embargo, de una manera homogénea en la totalidad de los discursos: la utópica integración entre arte y praxis vital, el espesor de los debates en torno a los límites entre práctica artística y acción política y las nuevas condiciones de existencia que proyectaban los mass media, movilizaron, en su conjunto, los discursos acerca del carácter popular de la obra impresa.

La reiterada “explosión demográfica” de la estampa en los textos de artistas y críticos en esos años, acudía en señalar el potencial del grabado como arte masivo; su celebrada vigencia, se anunciaba desde la hipotética integración de la obra impresa y sus redes de producción con otros niveles del llamado “paisaje de las comunicaciones”, que los medios configuraban en su acelerada expansión. En este escenario, el grabado estableció sucesivas instancias de filiación e intercambio con los medios de comunicación, desde la apropiación y manipulación de las concepciones icónicas de los media y la experimentación con técnicas, soportes y dispositivos del dominio de la gráfica industrial, a la redefinición de las tradicionales condiciones de circulación de la obra impresa, de cara a una recepción ampliada de las imágenes.

[1] Romero Brest, Jorge. “Introducción”, en: Colección Benson & Hedges del Grabado Latinoamericano, cat. exp., Galería Bonino, Buenos Aires, 1971, s/p.

[2] La exposición reunió una selección de 46 grabados de 34 artistas, adquiridos por la empresa Benson & Hedges durante la 1era. Bienal del Grabado Latinoamericano, realizada en 1970 en San Juan de Puerto Rico. Con posterioridad

a la presentación en Bonino, la muestra fue expuesta en el Museo Provincial de Bellas Artes “Emilio Caraffa” de Córdoba y en diversas capitales de América Latina.

[3] Para un desarrollo de las poéticas experimentales en el grabado de los años 60, véase mi trabajo, “Poéticas y discursos del ‘nuevo grabado’: la experimentación en el grabado argentino en la década del 60”, en: 2das. Jornadas de Arte Argentino, Instituto de Historia del Arte Argentino y Americano, Facultad de Bellas Artes, Universidad Nacional de La Plata, 2004, CD-Rom.

[4] Véase Dolinko, Silvia. Arte para todos. La difusión del grabado como estrategia para la popularización del arte, Buenos Aires, Fundación Espigas, 2003.

[5] Cardoso, Raúl Oscar. “Plástica ‘71. El ‘boom’ del grabado”, en: Clarín Revista, Buenos Aires, domingo 30 de mayo de 1971, p. 4.

[6] S/a. “Resurrección de la estampa”, en: Confirmado, año 1, nro. 23, Buenos Aires, 7 de octubre de 1965, pp. 38-39.

[7] Dolinko, op. cit., 2003, p. 29. Escribe la autora: “este aumento de los ‘espacios ilustrados’ se constata en distintos ejemplos de la expandida industria cultural de la época, tanto desde el discurso sostenido por los medios de comunicación masiva, en el incremento de publicaciones y semanarios, como en los distintos emprendimientos editoriales de la época (...) A través de esta política editorial, circulaban masivamente en kioscos callejeros publicaciones en grandes tiradas y a precios populares de literatura, historia, economía y arte: una nueva estrategia enfocada para atraer nuevos lectores” (Ibíd.)

[8] S/a. “Persistencia de la estampa”, en: La Nación, Buenos Aires, sábado 16 de noviembre de 1968, p. 6.

[9] Ibíd.

[10] Gené, Marcela M. “Algunas reflexiones en torno al grabado en la Argentina en la década del 70”, en: 2das. Jornadas de Teoría e Historia de las Artes, CAIA, Contrapunto, Buenos Aires, 1990.

[11] Ibíd. También María José Herrera se ha referido a este “renovado interés” por el grabado en el período. Véase el apartado “‘El pensamiento lineal’. El renovado interés por el dibujo y el grabado en los años ‘70” (Herrera, María José. “Los años setenta y ochenta en el arte argentino. Entre la utopía, el silencio y la reconstrucción”, en: Burucúa, José Emilio (dir.). Nueva Historia Argentina. Arte, sociedad y política, volumen II, Sudamericana, Buenos Aires, 1999, pp. 139-143).

[12] Las teorías de McLuhan, cuya divulgación María José Herrera entiende como “muy importante y sincrónica con los Estados Unidos” (Herrera, María José. “En medio de los medios. La experimentación con los medios masivos de comunicación en la Argentina de la década del 60”, en: Arte Argentino del siglo XX, FIAAR, Buenos Aires, 1997, p. 100), tuvieron una notable circulación en semanarios como Primera Plana, que en uno de sus artículos se refería al semiólogo como “el mago de las comunicaciones” (“McLuhan, el mago de las comunicaciones”, en: Primera Plana, nro. 222, Buenos Aires, 28 de marzo de 1967, pp. 38-42; copyright de la revista Newsweek del mismo año. Véase también, “Comunicación: Una puerta a la utopía”, en: Primera Plana, nro. 323, Buenos Aires, 4 de marzo de 1969, pp. 40-46; copyright Newsweek / Primera Plana).

[13] Para un desarrollo de las ideas de Masotta, véase el exhaustivo trabajo de Ana Longoni, “Oscar Masotta: vanguardia y revolución en los sesenta”, en: Masotta, Oscar. Revolución en el arte. Pop-art, happenings y arte de los medios en la década del sesenta, Edhasa, Buenos Aires, 2004, pp. 9-105.

[14] Herrera, op. cit., 1997, pp. 73-74.

[15] En 1972, algunas de estas obras son presentadas en la muestra de Seguí en el Museo de Arte Moderno, donde el artista expone también dibujos y pasteles.

[16] Violencia, instalación que Juan Carlos Romero presenta en 1973 en el CAYC, se sitúa en esta línea de desarrollo. En Violencia Romero integra fotografías y titulares de prensa, con textos extraídos de diversas fuentes literarias y afiches con la palabra “violencia” impresa en grandes caracteres, cubriendo las paredes y el suelo de la sala de exposición. Para un análisis, véase mi trabajo “Entre Swift en Swift y Violencia. Representaciones de la violencia en la obra gráfica de Juan Carlos Romero en los primeros 70”, en: Jornadas de Hum. H. A. La crisis de la representación, Universidad Nacional del Sur, Bahía Blanca, 2005, CD-Rom.

[17] Cardoso, op. cit., pp. 4-7.

[18] Monzón, Hugo. “Tendencias en la Argentina. Aumentan los artistas que se dedican al grabado”, en: La Opinión, Buenos Aires, 4 de mayo de 1971.

[19] *Ibíd.*

[20] Claiman, Carlos. “La imagen seriada en las estructuras de la comunicación”, 1971, publicado en varios catálogos del grupo.

[21] *Ibíd.*

[22] S/a. Grabado. Arte para todos, cat. exp., Art Gallery International, Buenos Aires, 12 al 30 de abril de 1971, s/p. En una carta dirigida a Anna Cancelleri, el artista Marcos Paley hacía explícitos los objetivos de la exposición: “La fundamental intención de esta exposición es la difusión de este arte entre gente que hasta hoy no había podido tener acceso a la posesión de un grabado y ni siquiera en algunos casos ‘conocía’ los principios técnicos del mismo” (Mimeo, 22 de abril de 1971. Archivo Marcos Paley).

[23] S/a. “Una comedia inaguantable”, en: Primera Plana, nro. 430, Buenos Aires, 27 de abril de 1971, p. 64.

[24] *Ibíd.*

[25] Herrera, op. cit., 1999, p. 124.

[26] de Rueda, María de los Ángeles. “Utopías en la calle”, en: de Rueda (coord.). Arte & Utopía. La ciudad desde las artes visuales, Asunto Impreso, Buenos Aires, 2003, p. 94.

[27] Entre las diferentes intervenciones artísticas en la vía pública cabe mencionar las muestras Escultura, follaje y ruidos, en la plaza Rubén Darío y Arte e ideología en CAYC al aire libre, en la plaza Roberto Arlt, organizadas por el CAYC en noviembre de 1970 y setiembre de 1972, respectivamente. Desde las páginas de Hexágono '71, Edgardo Vigo proponía, bajo el significativo título “La calle: escenario del arte actual”, “romper con los habitáculos, salir y ganar la calle (...) realizar por primera vez una revulsión que no sea únicamente formal y estética sino un cambio real de vida” (Vigo, Edgardo Antonio. “La calle: escenario del arte actual”, en: Hexágono '71, b e, La Plata, 1972, s/p). En 1967 Vigo había fundado en La Plata el Museo de la Xilografía. Un año después, con motivo de una exposición en la Galería del Cine Teatro Ópera, el artista escribe un prólogo, suerte de “manifiesto” que sienta las bases de la actividad del nuevo museo platense: “Fundar un museo en nuestros días es contradictorio. Cuando el arte en su eterna rebusca clama la calle, la cotidianidad, la comunicación directa, es una acción gratuita hablar del ‘encierro’ característico que el ‘MUSEO-Muselina’ nos da” (Acervo del Museo de la Xilografía de La Plata, cat. exp., Galería de Arte del Cine Teatro Ópera, La Plata, 1968, s/p). El Museo de la Xilografía se constituye, a partir de este texto fundacional, en un museo

“ambulante”, cuya colección es llevada a escuelas, bares, bibliotecas y clubes, haciendo de su tránsito una permanente des-localización de su sede. Demostraciones prácticas de la impresión xilográfica, charlas y folletos explicativos sobre la historia y la técnica de la xilografía, acompañaron cada muestra del museo, con una clara intención pedagógica y difusora.

[28] Arte Gráfico Grupo Buenos Aires, 1971. Este y otros folletos de la agrupación introducían consideraciones históricas sobre el grabado y describían sus principales procedimientos técnicos.

[29] Además de los seis fundadores de AGGBA, participaron en Exposhow: Delia Fabre, Juan Carlos Gómez, Estela Kiesling, Eduardo Bernard Levy, Elvira de las Mercedes Lovera, José Luis Macchione, Hilda Paz, Julio Paz, Susana Beatriz Resnik, Juan Carlos Rodríguez, Carlos Andrés Scannapieco, Hilda Sánchez, Cristina Santander, Irene Weiss, Graciela Zar y Estela Beatriz Zariquiegui, y alumnos de las escuelas de Bellas Artes porteñas.

[30] Entrevista con el autor, 13 de setiembre de 2002. En 1968 Romero Brest había presentado en el Di Tella Artistas argentinos. Obras de París y Buenos Aires para alquilar y vender, en la que se exhibieron múltiples de Mercedes Estévez, el grupo de Edgardo Giménez, Dalila Puzzovio y Carlos Squirru, Inés Gross, Jorge Luna Ercilla, Eduardo Rodríguez, Osvaldo Romberg y Juan Carlos Romero; junto a grabados de Norberto Coppola, Reina Kochashian y Alicia Orlandi, esculturas de Enio Iommi y Gyula Kosice y pinturas de Antonio Berni, Osvaldo Borda, Jorge Demirjian y Rogelio Polesello, entre muchos otros. La muestra reunía asimismo múltiples del Groupe de Recherche d'Art Visuel de París, liderado por el argentino Julio Le Parc, y de los venezolanos Carlos Cruz Diez y Jesús Rafael Soto. En sus palabras de presentación en Exposhow, Romero Brest señalaba: “Lo vengo diciendo y escribiendo desde hace algunos años: la crisis que aflige a los artistas, no al arte, no es crisis sino urgencia de transformación, necesidad de decidirse en una encrucijada fundamental. Porque ya no se trata de innovar en los campos conocidos del cuadro, la estatua y la estampa; se trata de elegir entre el camino conocido y el por conocer (...) De tal planteo, conciente todavía para pocos, procede el deseo de que los contempladores participen con los creadores en el acto de hacer arte, como si el artista joven de hoy hubiera comprendido al fin los peligros de encerrarse en lo imaginario, para él y para los demás, y se esforzara por lograr una integración que ha sido muy esquiva en este Occidente emponzoñado por ideologías diversas (...) Los jóvenes que componen el Grupo de Buenos Aires deben alimentarse con esta teoría, y aunque no se deciden a tirar por la borda los viejos procedimientos –acaso con razón, en vista de que los nuevos no aparecen- si se deciden a transformarlos como pueden para lograr la integración acuciante” (Romero Brest, Jorge. S/t, en: Arte Gráfico Grupo Buenos Aires en la Sociedad Rural Argentina. Exposhow, cat. exp., Buenos Aires, 1970).

[31] Unos años más tarde, Romero Brest se preguntaba desde las páginas de Crisis: “Y los grabadores, ¿siguen haciendo estampas de corto tiraje? ¿No son ellos los más evolucionados al hacer estampas con procedimientos nuevos que permiten amplio tiraje? ¿El poster reemplaza a la vieja estampa?” (Romero Brest, Jorge. “La crisis del museo”, en: Crisis, nro. 1, Buenos Aires, mayo de 1973, p. 58).

[32] Mimeo, s/f. Archivo Juan Carlos Romero.

[33] Safons, Horacio. S/t, en: Grupo 7, cat. exp., Galería H, Museo de la Ciudad, Buenos Aires, 1972, s/p.

[34] Claiman, op. cit.

[35] Ibíd.

[36] En esta muestra también participaron miembros de Arte Gráfico Grupo Buenos Aires y del Club de la Estampa.



[37] Uribe, Carlos. "Grabas, un grupo que se pone de parte de la obra seriada", en: El Colombiano, 12 de setiembre de 1974. En una entrevista, sus integrantes refieren la formación del grupo en estos términos: "En ese momento se daba por terminada una década –la del 60-, en la que habían ocurrido una serie de acontecimientos culturales importantes, culminando con la existencia de una nueva camada de artistas plásticos y con el replanteo y discusión de lo que era la pintura, su necesidad y su posibilidad de seguir siendo. En general, podría decirse que había una actitud de descreimiento, de negación del arte, y, sin embargo, precisamente en esos años, nosotros decidimos formar el grupo con la intención clara de llegar a una mayor cantidad de gente, de lograr una más amplia difusión de nuestros trabajos" (Zito Lema, Vicente. "Grupo Grabas: el valor de una experiencia artística, en: Clarín, Suplemento "Cultura y Nación", Buenos Aires, 18 de marzo de 1976, p. 4).

[38] Godel, Ana. "Grupo Grabas: 'en el paisaje de la comunicación'", en: Crisis, año 2, nro. 15, Buenos Aires, julio de 1974, p. 69. En el mismo sentido señalaba Helena Sassone: "La fidelidad a un tiempo que exige la comunicación masiva, que demanda la simultaneidad de una imagen cuyo efusivo significativo no sea susceptible de falsas interpretaciones, impone, como un medio de comunicación más, el grabado" (Sassone, Helena. "El Grupo Grabas y la Trascendencia Estética de la Imagen Seriada", en: El Universal, Caracas, 24 de febrero de 1974).

[39] Traba, Marta. S/t, en: Grupo Grabas. Grabados y Objetos, Galería de Arte del Club de Ejecutivos, Cali, Colombia, 1974, s/p.

[40] *Ibíd.* En esta línea cabe recordar las palabras de Marta Traba sobre el lugar del dibujo y el grabado en las artes latinoamericanas, como prácticas de "resistencia", alternativas al modelo cultural hegemónico norteamericano: "el dibujo y el grabado son como armas de combate que devuelven los artistas a su órbita real, los obligan a hacer contacto, los estimulan a la reacción; la visualidad pura, el juego, la protesta manipulada, el espectáculo de buena sociedad vanguardística, todo queda atrás. Esta enorme retaguardia de dibujantes y grabadores se convierte en la única vanguardia verdadera, operante y reconectada con una sociedad concreta" (Traba, Marta. Dos décadas vulnerables en las artes plásticas latinoamericanas 1950/1970, Siglo Veintiuno, México, 1973, p. 162).

[41] Entre otros espacios, en 1974 Grabas expuso sucesivamente en el Centro Venezolano Argentino de Cultura de Caracas, en el Museo La Tertulia de Cali, Colombia, en el Museo de Arte Moderno de Bogotá, en la Galería del Club de Ejecutivos de Cali y en el Centro de Arte Actual de Pereira, Colombia. En 1975, en la Galería Arte/ Contacto Gráfica de Caracas y en 1976, en el Centro de Bellas Artes de Maracaibo, Venezuela, en la Galería Sandiego de Bogotá y en la Galería La Oficina de Medellín, Colombia.

[42] También participaron de la muestra Jacques Bedel, Luis Bénédict, Héctor Borla, Juan Carlos Gómez, Oscar César Mara y Mirta Tocci.

[43] Haydon, Harold. "Crítica mordaz y frío realismo desde Argentina", en: Chicago Sun-Times, 4 de julio de 1974, p. 39. Citado en gacetilla del CAYC, Buenos Aires, GT-449, 26-8-74.

[44] Algunas de las obras gráficas de los pop habían sido conocidas en Buenos Aires a partir de la muestra 11 Artistas Pop: "La Nueva Imagen", presentada en mayo de 1966 por Phillip Morris International y la Embajada de Estados Unidos en el Centro de Artes Visuales del Instituto Torcuato Di Tella. La exposición reunió serigrafías de Jim Dine, Roy Lichtenstein, Peter Phillips, Mel Ramos, James Rosenquist, Andy Warhol y Tom Wesselmann, entre otros artistas. Un mes antes, el Di Tella había expuesto Grabados de pintores y escultores contemporáneos, muestra

organizada por el Museo de Arte Moderno de Nueva York, en la que se presentaron algunas obras de los pop: litografías de Jim Dine, Jasper Johns y Robert Rauschenberg, y serigrafías del inglés Eduardo Paolozzi.

[45] Entre los antecedentes, cabe citar las tempranas serigrafías de la serie Campesinos, que Luis Seoane realizó en 1954. En 1967, Osvaldo Romberg experimenta con las posibilidades de la técnica en la impresión de planchas de acrílico. Su obra Proyección vertical de un hombre solo, presentada ese año en el Museo Nacional de Bellas Artes en la muestra Grabados Argentinos, exhibe una estructura de acrílico transparente, impresa con serigrafía. Un año después, Romberg presenta una retrospectiva de su obra en la Galería Rubbers de Buenos Aires, donde exhibe xilografías y múltiples de acrílico, impresos serigráficamente. En 1972, expone en el CAYC serigrafías, con el título Paisajes como idea. En 1968, Pérez Celis expone serigrafías en la Biblioteca Lincoln, y el Museo de Arte Moderno presenta la muestra Últimos ingresos. Grabados, que exhibe obras serigráficas –entre otros procedimientos técnicos- de artistas locales e internacionales. Desde su actividad en el neoyorquino New York Graphic Workshop, taller que había fundado en 1964 junto a Luis Camnitzer y José Guillermo Castillo, Liliana Porter comienza a experimentar con la serigrafía y otros medios provenientes del dominio de la industria gráfica, como la impresión xerox, el fotograbado y el offset. En 1969, invitada a las Experiencias en el Instituto Torcuato Di Tella, Porter realiza una ambientación que titula Sombras sin gente, en la que utiliza la serigrafía para imprimir directamente en las paredes de la sala. En el curso de la muestra estas sombras de personas “ausentes”, impresas e inmóviles en la pared, se superponen y confunden con las de los espectadores asistentes.

[46] En 1974, un cronista de La Opinión observaba que “en estos últimos años, no deja de ampliarse el número de talleres particulares que imparten enseñanza artística en diferentes niveles y especialidades. En ese orden, lo gráfico ocupa un lugar privilegiado por la calidad y continuidad de los cursos que se ofrecen en Buenos Aires, algo que obedece al renovado interés por la disciplina, por la obra serial, sus mayores posibilidades de difusión y la generosa variedad de procedimientos y técnicas existentes” (S/a. “Un nuevo taller especialmente dedicado a la enseñanza de una técnica gráfica”, en: La Opinión, Buenos Aires, 18 de abril de 1974). En 1972, los artistas Pablo Obelar y Leopoldo Presas, fundan el Taller de la Orilla, principal centro en la difusión y enseñanza de la técnica de la serigrafía en la primera mitad de la década (Véase, S/a. “Taller de la orilla”, en: Crisis, año 1, nro. 2, Buenos Aires, junio de 1973, pp. 70-71). Con posterioridad, Jorge Demirjian instala un nuevo taller en Buenos Aires, tras cumplir una beca del British Council en Londres, donde había perfeccionado la técnica serigráfica. También Víctor Najmías, director de Art Gallery International se interesó en las posibilidades editoriales de la serigrafía. En 1973 la galería edita una serie de cajas con serigrafías de Rómulo Macció, Flora Rey, Stefan Strocen, Jorge Demirjian, Carlos Cañás, Miguel Davila y Ernesto Deira. En su presentación en el Museo de Arte Moderno, con el nombre Siete artistas argentinos a través de la serigrafía, Najmías reiteraba idénticas palabras a las que habían servido de prólogo, dos años antes, a Grabado. Arte para todos. También se señalaba que la serigrafía “técnica de grabado, es una de las formas que permiten ampliar el número de mensajes emitidos, a través de la imagen seriada y posibilita el desarrollo de un nuevo lenguaje plástico” (Siete artistas argentinos a través de la serigrafía, cat. exp., Museo de Arte Moderno, Buenos Aires, 1973, s/p). El galerista también proyectó por entonces becar a jóvenes realizadores para seguir cursos de serigrafía en el taller de Demirjian, y ocuparse luego de la difusión y venta de las ediciones.

[47] Mellado, Justo Pastor. “El Concepto de Desplazamiento del Grabado”, mayo de 2004, en: <http://www.justopastormellado.cl/menu.htm>.

[48] La Bienal Panamericana de Artes Gráficas de Cali, financiada por la empresa Cartón de Colombia, dio continuidad a la Exposición Panamericana de Artes Gráficas, presentada un año antes, también en las salas del Museo La Tertulia. En la presentación de ésta se exponía: “Las artes gráficas fueron siempre medio principal de expresión y de comunicación de ideas, y hoy más que nunca es necesario conservar ésta, su función original, exigida por la urgente responsabilidad de hacer llegar las posibilidades de desarrollo y participación cultural a los más amplios sectores de nuestros pueblos” (Exposición Panamericana de Artes Gráficas, cat. exp., Museo La Tertulia, Cali, Colombia, 1970, s/p).

[49] Ballester, José María. S/t, en: I Bienal Internacional de Obra Gráfica y Arte Seriado, cat. exp., Segovia, 1974, s/p. En las bases de la Bienal, se incluía en la categoría de “arte seriado” a “cualquier obra de arte múltiple, firmada y numerada, reproducida en ediciones limitadas a partir de una maqueta o modelo original”.

[50] Un año después el grupo presentaba grabados y “ediciones escultóricas” en Arte/ Contacto Gráfica, en Caracas.

[51] Entrevista con el autor, 6 de marzo de 2003.

[52] También Osvaldo Romberg interpretaba por entonces la producción de múltiples en la línea de un mayor acceso del público a la obra: “Con lo que hago actualmente (...) rompo el circuito artista-coleccionista. Mis múltiples son baratos. Y con mis proyectos más vastos puedo insertarme en un arte social, al alcance de todos” (S/a. “La utilidad de las formas”, en: Panorama, año IX, nro. 217, Buenos Aires, 22 al 28 de junio de 1971, p. 48). Entre 1970 y 1971 Julia Lublin, en sociedad con Ruth Nehmad, se propuso, desde la actividad de la Galería Del Triángulo, la difusión y comercialización de obra gráfica y objetos múltiples. En su breve recorrido, Del Triángulo fue sede de algunas de las propuestas experimentales del grabado de estos años: los estarcidos de Luis Seoane, los “grabados espaciales” de Mabel Rubli, los troquelados y “de troquelados” de César Ariel Fioravanti y Juan Carlos Romero y los múltiples de Osvaldo Romberg.

[53] Impresas en el Taller de la Orilla, a dos tintas y en una lámina que acompañaba a la revista, estas serigrafías circularon en Crisis entre el número 2 de la publicación, de junio de 1973, y el número 20, de diciembre de 1974. Además de las imágenes de Grabas, se entregaron serigrafías de Líbero Badii, Juan Batlle Planas, Miguel Dávila, Ricardo Garabito y Raúl Russo, entre otros.

[54] Julián, Inmaculada. “Grupo Grabas”, en: Gazeta del Arte, año III, nro. 44, Madrid, 30 de mayo de 1975, p. 5. La entrevista tiene lugar con motivo de la exposición de Grabas en la Galería Pecanins de Barcelona.

[55] En la misma línea de discusión, Camporeale señalaba un año antes: “somos conscientes de que no basta la propuesta de un grupo determinado para que el grabado se convierta en un lenguaje masivo. Esto sería una conquista conectada directamente con un cambio total de estructuras en todos los niveles de la vida nacional. Es decir, sería la consecuencia de una revolución política y social en la cual los artistas jugarían un papel idéntico al de todos los demás ciudadanos” (Godel, op. cit., 1974, p. 69). En 1976, convocados por la Galería Bonino, Cugat, Camporeale y Zelaya realizan diseños de alfombras. Esta pasajera incursión de los artistas en el dominio del diseño de un objeto de uso cotidiano, puede verse como una solución parcial a la encrucijada que planteaba entonces el grabado.

**FERNANDO DAVIS**

Profesor y Licenciado en Artes Plásticas (orientación Grabado y Arte Impreso), Facultad de Bellas Artes, Universidad Nacional de La Plata. Jefe de Trabajos Prácticos de la cátedra "Teoría de la Práctica Artística. Estética I", FBA - UNLP. Investigador Categoría IV, UNLP. Becario de Iniciación en Investigación, UNLP, período 2002-2004. Becario de Perfeccionamiento en Investigación, UNLP, período 2004 - continúa. Doctorando por la Facultad de Periodismo y Comunicación Social, UNLP.